



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

FACULTAD DE HISTORIA Y LETRAS
DOCTORADO EN LETRAS

IRONÍA Y GROTESCO EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE GRISELDA GAMBARO (DÉCADAS DEL 60 AL 90)



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Tesis Doctoral realizada por:
Dora Beatriz Neumann

Dirigida por:
Dra. Aída Nadi Gambetta Chuck

Trelew - Chubut
Año 2011

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR
FACULTAD DE HISTORIA Y LETRAS
DOCTORADO EN LETRAS

IRONÍA Y GROTESCO EN LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE GRISELDA GAMBARO (DÉCADAS DEL 60 AL 90)



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Tesis Doctoral realizada por:
Dora Beatriz Neumann

Dirigida por:
Dra. Aída Nadi Gambetta Chuck
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
(BUAP) – México.

Trelew - Chubut
Año 2011

INDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1	
MACROESTRUCTURA TEXTUAL.....	6
CAPÍTULO 2	
ENCUADRE DE LA INVESTIGACIÓN	9
2.1- Planteo de la cuestión.....	9
2.1- Estado de la cuestión	10
CAPÍTULO 3	
PRECISIONES SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO Y SU ABORDAJE TEÓRICO - METODOLÓGICO ...	22
3.1 – Algunas consideraciones sobre el texto dramático.....	22
3.2 – <i>Corpus</i>	25
3.3 – Marco teórico – metodológico	26
CAPÍTULO 4	
ACERCA DEL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y DE INTERPRETACIÓN	
DE LA OBRA DRAMÁTICA DE GRISELDA GAMBARO	35
4.1 – El teatro argentino en el periodo de producción de la obra dramática de Griselda Gambaro	35
4.2 – Griselda Gambaro: su visión del mundo y de la literatura.....	40
4.3 – Nuestro contexto de interpretación.....	47
PRIMERA PARTE	
LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE LA DÉCADA DEL 60.....	49
CAPÍTULO 5	
LAS RELACIONES VINCULARES	49
5.1 - Representación grotesca de la familia argentina.....	58
5.2 - La figuración irónica en el plano textual	68
CAPÍTULO 6	
SOMETIMIENTO Y SUMISIÓN EN LAS RELACIONES SOCIALES	76
6.1 - <i>Las paredes</i>	76
6.2 - <i>El campo</i>	89
CAPÍTULO 7	
LA MÁSCARA SOCIAL: UNA CONSTANTE	97
CAPÍTULO 8	
APUNTES PARA LA CONCLUSIÓN	105

SEGUNDA PARTE

LAS OBRAS DE LA DÉCADA DEL 70.....108

CAPÍTULO 9

LA VIOLENCIA COMO CATEGORÍA CRÍTICA 108

9.1 - *Decir sí* 111

9.2 - Violencia política y social. Sumisión y resistencia..... 118

9.3 - Violencia social y familiar..... 124

CAPÍTULO 10

LA PARODIA: UN RECURSO PARA ENMASCARAR LA CRÍTICA POLÍTICA 136

10.1 - *Nada que ver*..... 138

10.2 - *Nosferatu* 145

10.3 - *Dar la vuelta*..... 151

CAPÍTULO 11

HIATO ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD.

EL CARÁCTER CONVENCIONAL DE LA OBRA TEATRAL 158

11.1 - *Información para extranjeros*..... 158

11.2 - El carácter convencional en otras piezas breves 164

CAPÍTULO 12

EL ESPACIO ESCÉNICO EN LAS OBRAS DE LAS DÉCADAS DEL 60 Y DEL 70.

EL DESPOJAMIENTO COMO SIGNO 169

12.1 El despojamiento padecido por acción del victimario..... 171

12.2 El despojamiento como símbolo de la pobreza y la marginalidad 176

CAPÍTULO 13

APUNTES PARA LA CONCLUSIÓN 186

TERCERA PARTE

LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE LA DÉCADA DEL 80..... 193

CAPÍTULO 14

RASGOS DE “DISTANCIACIÓN BRECHTIANA” EN LA DRAMÁTICA DE GAMBARO 193

14.1 - *Antígona furiosa* 195

14.2 Otras obras del período 204

CAPÍTULO 15

EL GROTESCO CARNAVALESCO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO REPRESENTADO 214

CAPÍTULO 16

FORMAS Y SENTIDOS DE LO MONSTRUOSO EN LOS PERSONAJES DRAMÁTICOS 225

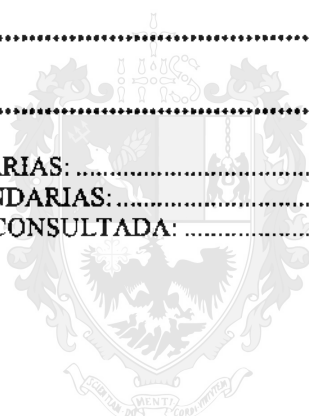
16.1 – Monstruos grotescos 225

16.2 - Monstruos enmascarados..... 228

CAPÍTULO 17

APUNTES PARA LA CONCLUSIÓN 232

CUARTA PARTE	
LAS OBRAS DE LA DÉCADA DEL 90.....	236
CAPÍTULO 18	
LA REPRESENTACIÓN DE RELACIONES HUMANAS EN LA VIDA COTIDIANA	236
18.1 – <i>Penas sin importancia</i>	236
18.2 –Relaciones humanas y discriminación	248
CAPÍTULO 19	
MEMORIA Y OLVIDO EN LA DRAMÁTICA DE GAMBARO.....	252
19.1 – <i>La casa sin sosiego</i>	255
19.2 – <i>Atando cabos</i>	258
CAPÍTULO 20	
APUNTES PARA LA CONCLUSIÓN	263
CONCLUSIONES.....	267
BIBLIOGRAFÍA.....	276
FUENTES PRIMARIAS:	276
FUENTES SECUNDARIAS:	278
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:	278



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1

MACROESTRUCTURA TEXTUAL

Antes de comenzar con la investigación propiamente dicha, delinearemos a grandes rasgos, la secuencia de contenidos incluidos en el presente trabajo.

Desde el punto de vista de la estructura, nuestra tesis está planteada en cuatro partes y la conclusión, precedidas por la presente introducción.

En el capítulo 2 se plantea el encuadre de la investigación; presentación de la cuestión: analizar la ironía en los textos dramáticos de Gambaro y la presencia de lo grotesco como categoría estética que representa la concepción del mundo ofrecida en las obras; se efectúa, además, la contextualización bibliográfica sobre la temática de estudio para examinar el estado actual de la cuestión.

El capítulo 3 ofrece algunas precisiones sobre las particularidades del texto dramático y se explican las razones por las que será considerado texto literario. Se incluye el *corpus*, objeto de estudio, y se explicitan los lineamientos teóricos y metodológicos que sustentan la investigación realizada.

Al estudiar la obra dramática de Gambaro desde la perspectiva de la figuración irónica, resulta imprescindible por su naturaleza especial de discurso, describir el contexto de producción y de interpretación de la misma para conocer a quienes intervienen en el circuito global de lo irónico y obtener datos que contribuyan a la interpretación de los textos. En el capítulo 4 se ofrece información sobre el contexto,

distribuida en los siguientes puntos: “El teatro argentino en el período de producción de la obra dramática de Griselda Gambaro”, “Griselda Gambaro: su visión del mundo y de la literatura” y “Nuestro contexto de interpretación”. Otros datos del contexto histórico, político y sociocultural se incluyen en el análisis de las obras para ofrecer el entramado de posibles referencias que permitan la interpretación de las ironías y de los mundos representados.

Los aspectos medulares de la investigación se abordan en las cuatro partes en que hemos subdividido el análisis de las obras. Se tomó como criterio para agruparlas, la década en que las mismas fueron escritas.

La primera parte reúne las obras escritas en la década del 60. En tres capítulos: “Las relaciones vinculares”, “Sometimiento y sumisión en las relaciones sociales” y “La máscara social: una constante” analizamos los distintos planos de la figuración irónica y la representación, en el nivel semántico, de la familia argentina, las relaciones de sometimiento y sumisión en situaciones sociales violentas y la presencia constante de la máscara en el juego de simulación y encubrimiento social.

La segunda parte incluye el estudio de las obras escritas en la década del 70. El empleo de la ironía en sus tres géneros ofrece una espesa carga de violencia y crueldad acorde con la época histórica del contexto de producción de las mismas. Su desarrollo está planteado en cuatro capítulos: “La violencia como categoría crítica”, “La parodia: un recurso para enmascarar la crítica política”, “Hiato entre ficción y realidad. El carácter convencional de la obra teatral” y “El espacio escénico en las obras de las décadas del 60 y del 70. El despojamiento como signo”.

La tercera parte corresponde a la producción dramática de la década del 80. Los capítulos 14 y 15 contienen el análisis de las obras correspondientes, en las cuales la ironista presenta situaciones de su entorno sociopolítico, que disimuladas por el efecto de “distanciación” generado por las parodias, exhiben diversas relaciones de dominación; la presencia y actitud de los personajes femeninos muestran un cambio en las víctimas, ya que éstas propician actos de rebeldía contra el autoritarismo. En el capítulo 16: “Formas y sentidos de lo monstruoso en los personajes dramáticos”, en una suerte de síntesis se analizan los personajes de todas las obras del *corpus* que se encuadran en la categoría de lo monstruoso.

La cuarta parte ofrece el estudio de las obras escritas en los 90. Los contrastes generados por la figuración irónica presentan el tratamiento disimulado de dos temáticas diferentes: el de las relaciones humanas en la vida cotidiana, abordada en el capítulo 18; y el de la representación y evocación de hechos acaecidos durante la dictadura, cuestiones desarrolladas en el capítulo 19.

Cada una de las partes mencionadas se cierra con el capítulo “Apuntes para la conclusión” en donde se exponen las conclusiones parciales sobre el objeto de estudio correspondiente a los respectivos períodos estudiados. Los cuatro capítulos son retomados al momento de acercarnos a interpretaciones válidas en relación con la obra dramática de Griselda Gambaro en la conclusión de esta investigación.

Capítulo 2

ENCUADRE DE LA INVESTIGACIÓN

2.1– Planteo de la cuestión

Griselda Gambaro, lúcida y audaz escritora argentina, es autora de varias novelas, algunos libros de cuentos y numerosas obras dramáticas en donde es posible reconocer que los personajes y situaciones tienen como referente el contexto socio-histórico, político y cultural correspondiente a la época en que fueron escritas. Observadora sensible y aguda muestra la desolación de las criaturas que se mueven en un mundo en el que las relaciones entre los seres humanos crean un clima de opresión.

El empleo de la ironía es uno de los rasgos que los críticos señalan como uno de los aciertos de su literatura, sin embargo no hemos encontrado estudios específicos sobre el tema, relacionados con la obra dramática o narrativa de esta autora. Consideramos necesarios estos estudios debido al significado escurridizo que puede tener el término “ironía” si no se lo define, ya que puede ofrecer la posibilidad de distintas interpretaciones o de limitarse al sentido lato de antífrasis. Lo expuesto se constituye en la cuestión que trata este trabajo y esta investigación pretende ser un aporte para describir e interpretar la ironía en la dramática de Griselda Gambaro.

Nos interesa, además –como se desprende del título de la tesis–, analizar lo grotesco, ya que nuestra hipótesis es que en la obra dramática de Gambaro, lo grotesco se manifiesta como expresión de la visión irónica de la realidad circundante.

2.2- Estado de la cuestión

De acuerdo con los datos obtenidos en la indagación bibliográfica realizada sobre la obra de Griselda Gambaro, si bien existen abundantes y variados estudios sobre su obra dramática, los trabajos críticos consultados no han tratado el tema que nos ocupa en la totalidad de las piezas teatrales escritas en el período que abarca nuestra investigación.

El estreno de *El desatino* en el mes de agosto del año 1965, en la Sala del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella y el premio obtenido en marzo de 1966 en la revista *Teatro XX* como “la Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo” desataron una verdadera polémica; con esta obra se considera el inicio en nuestro país, de la denominada “neovanguardia del sesenta” y de acuerdo con las expresiones de algunos críticos, no fue comprendida en su momento y duramente criticada por considerar que la dramaturga estaba influida por *ismos* europeos como el absurdo y el teatro de la crueldad y que sus obras no resultaban comprometidas con la realidad social de ese momento, rasgo característico de las piezas comprendidas en el realismo reflexivo.

Osvaldo Pelletieri en *Una Historia Interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)* es el único crítico de la bibliografía consultada que incluye el estudio de la ironía en las primeras obras dramáticas de Gambaro. Considera que la denominada ironía metafísica o de la impotencia o general es uno de los elementos que interviene en la semántica de lo que él califica como “absurdismo gambariano”, correspondiente a las obras escritas en la década del 60; en las mismas analiza las contradicciones

existenciales, por la distancia o contraste entre lo que se esperaba de la existencia y lo que realmente se obtuvo.

Afirma que los polos semánticos de los textos: trivialidad/amenaza; adentro/afuera (el terror al mundo exterior); la extraescena realista/la escena absurda, se ubican siempre dentro del territorio de la ironía textual basada en tres procedimientos fundamentales: el aplazamiento de la intriga y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere a partir de la ambigüedad, el desdoblamiento, la metamorfosis en escena, del personaje victimario y el empequeñecimiento progresivo del personaje-víctima (184).

Ante la polémica desatada con respecto a definir o categorizar su obra, Gambaro se declara cercana a lo grotesco:

A mí, particularmente, el sainete y el grotesco es lo que más me interesa, y cuando yo escucho que hacen análisis de mis obras, y como parámetro usan el teatro del absurdo, siento una especie de retorcimiento. Porque pienso que no influye en mi obra. Pero sí hay ciertos elementos en mi teatro que vienen del grotesco. ("La ética..." 13).

Teniendo en cuenta que esta investigación también tiene como propósito analizar lo grotesco, efectuaremos una revisión bibliográfica para dar cuenta de lo investigado en relación con lo grotesco en la dramática de Griselda Gambaro.

Peter Roster en "‘Lo grotesco’, ‘El grotesco criollo’ y la obra dramática de Griselda Gambaro" se propone relacionar la obra de la autora con la tradición del "grotesco criollo" y con las características de lo grotesco según definiciones generales universales. Para ello se basa en el concepto de grotesco dado por Philip Thomson como el "irresuelto choque de incompatibles en hacer y responder" (59), fenómeno subjetivo que incluye una mezcla de lo cómico con lo repugnante, lo horroroso, el temor o lo

asqueroso. Incluye como otras características la frecuente aparición de lo animal y sobre todo la distorsión o deformación del objeto originalmente enfocado dentro de la realidad.

Una constante en las obras de Gambaro es la crueldad manifiesta en los victimarios, Roster destaca la presencia de la dicotomía bondad-crueldad y relaciona esta ambigüedad con los binomios máscara-rostro y risa-llanto de los que habla Kaiser-Lenoir al referirse al “grotesco criollo”.

Para relacionar la crueldad con lo grotesco recupera la idea de Philip Hallie quien define este fenómeno como “la mutilación de las formas de vida” y lo explica en los siguientes términos:

1) La inseguridad o la impotencia que en obras específicas se representan mediante la falta de historia o antecedentes de los personajes, y también mediante lo desconocido de las fuerzas que oprimen a los personajes.

2) El uso de apelaciones abstractas, como “niggar”, que tienen el efecto de eliminar diferencias individuales. Niegan, efectivamente, a la persona, la deforman de cierta manera y al hacer esto, llegan a bestializarla. Este uso de las apelaciones abstractas es, según Hallie, uno de los instrumentos más eficaces de la crueldad ya que la impotencia de la víctima individual por afirmarse a sí misma es crucial a la crueldad. Ejemplos de esto se encuentran en *El Joven de Las paredes*, *Emma de El campo* y *Hombre de Decir sí*. (59)

Afirma que los conceptos vertidos por los dos críticos mencionados refuerzan su idea de que la crueldad establece una relación entre el verdugo y su víctima y que lo grotesco surge de la discrepancia entre lo risible y lo horroroso. Por otra parte, subraya

que ambos críticos coinciden en la idea de deformación, Philip Thomson habla de distorsión y deformación, mientras que Hallie alude a una mutilación de una forma de vivir. Esto le permite relacionarlos con el pensamiento de Osvaldo Dragún cuando expresa que tanto en el teatro como en la sociedad, lo grotesco es lo deforme, lo antinatural, la animalización del hombre.

Las características dadas por Dragún le dan pie a Roster para relacionar la crueldad institucional, anónima y política de la promesa del Plan Liberal reflejada en las obras de Discépolo con la crueldad anónima y personal de las de Griselda Gambaro. Y señala como diferencia que en el “grotesco criollo” la figura representativa del Proyecto Liberal no aparecía personificada en las obras, mientras que en la obra de Gambaro, sí aparece un personaje que ejecuta los dictámenes de un orden superior y anónimo y además, las víctimas con su pasividad han llegado a ser sus propios verdugos. Ante casos de opresión, sean estos universales, individuales o específicamente argentinos, la dramaturga propone como solución el desenmascaramiento por medio de imágenes teatrales.

Este crítico reconoce en la obra de la dramaturga un caso de continuidad e innovación del “grotesco criollo”. Aunque hay elementos que pueden relacionarse con el teatro del absurdo, afirma que existe una ligazón más fuerte con el teatro grotesco argentino demostrada con la presencia de las relaciones bipolares de bondad-crueldad, víctima-verdugo, opresor-oprimido que nacen de circunstancias político-sociales vigentes en la Argentina.

Afirma, además, que en el teatro de Gambaro aunque existan influencias de fenómenos como el teatro épico o del absurdo, no se puede dejar de reconocer la

existencia de una tradición propiamente hispanoamericana con su situación específica y única en el mundo.

En la síntesis donde relaciona el “grotesco criollo” con el teatro de Dragún y de Gambaro, confirma la presencia de lo grotesco aunque con sus respectivas peculiaridades e influencias:

El Grotesco Criollo del primer tercio del siglo XX tendrá tal vez más en común con un teatro irónico, de ilusión y fracaso, mientras que el teatro grotesco de Dragún y Gambaro tendrá más en común con el teatro épico y del absurdo, pero en el fondo están expresando lo mismo: la opresión del hombre, sea un hombre específico o un hombre agente de sus propias instituciones. (62)

Por su parte y en el mismo sentido que Roster, Griselda Vignolo reconoce atisbos del grotesco en *El desatino*, una de las primeras obras de Gambaro, a partir de la crueldad que como ejercicio gratuito impera en lo cotidiano haciéndolo irreconocible, extraño o connotando los rasgos definitorios de la relación dialéctica víctima-victimario.

Nora Mazziotti también reconoce la permanencia de “acentos” propios del grotesco en el teatro de Griselda Gambaro.

Trata la evolución de esa “tradición dramática” desde el sainete, a partir de 1890 y posteriormente el “grotesco criollo”, relacionándolos con las situaciones que se viven en la sociedad que lo generan como un signo ambiguo que expone de manera simultánea la oscilación entre comicidad/texto y dramaticidad/contexto, y que poseen otras características como la dualidad, el descquilibrio, la deformidad, los velos que ocultan, deforman o niegan la realidad.

Considera que lo grotesco es una estética del caos que aparece en nuestro país en momentos de crisis, en todos los géneros estéticos: en el teatro, en la narrativa, en la poesía, en las letras del tango y en el cine.

Reaparece en la producción teatral de la década del 60 tanto en las obras que corresponden al realismo crítico, que se inscribe en el llamado ilusionismo teatral, como en la producción de Griselda Gambaro, que se aparta del naturalismo; quizás debido a la recurrencia de las crisis en el referente social, que se intensifica entre los años 55 y 70 con los sucesivos golpes militares, las huelgas y la creciente represión policial que en la Argentina aceleraron la pauperización de los sectores medios y bajos.

Afirma que el signo ambiguo del grotesco se evidencia como un rasgo de eficacia comunicativa, capaz de atravesar diferentes corrientes de expresión, y que, más allá de su nacimiento en la corriente de teatro popular de principios de siglo, continúa vigente cuando el teatro se torna expresión de problemáticas de los sectores medios (el realismo crítico) o de búsquedas innovadoras y rupturistas (la producción de Gambaro y la posterior de Pavlovsky).

Comparando algunas piezas de Gambaro con otras del “grotesco criollo” establece como primera relación la presentación de mundos confusos, incomprensibles para sus habitantes que se sienten perjudicados por su hostilidad e inhospitalidad. Estos seres para poder sobrevivir niegan la realidad, se mienten a sí mismos y de esa manera contribuyen al caos y al desorden. Los textos de Discépolo y de Gambaro comparten la ambivalencia de esas conductas, el trastocamiento, la distorsión del rol.

Señala que el tratamiento oscilante comicidad/dramaticidad que caracteriza al grotesco presenta un mundo cerrado que los personajes transgreden a través de la

locura, el ensueño, la fantasía, la ambigüedad; únicos caminos para sobrevivir en la peligrosidad y en esto, la similitud entre los personajes del grotesco criollo y los de Gambaro es muy cercana.

Finalmente observa que Discépolo y Gambaro son representativos del funcionamiento de un imaginario que, en circunstancias histórico-sociales conflictivas, se repite, tomando o desechando planteos anteriores, para sugerir una manera de reflexionar sobre la crisis, de mostrar nuestra identidad:

Dos autores que, en medio de fuertes crisis de valores, eligen caminos no complacientes con el teatro que les era contemporáneo, se anticipan en los mundos creados a la profundidad de las problemáticas que iban a tener lugar posteriormente. En primer término, los enlaza una preocupación ética, de observación, compromiso, y opción y los conduce a la exasperación, a la necesidad de llevar esos conflictos hasta el final, de tensar el material elegido hasta las últimas consecuencias. (93)

Fernando de Toro en los artículos: “Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje” y “La referencialidad especular del discurso en Griselda Gambaro” coincide con los críticos anteriores en que el contexto social argentino es el que determina la práctica de escritura de Griselda Gambaro y no los *ismos* europeos. Considera que la dramaturga funda un tipo de escritura en el continente americano cuyos componentes fundamentales son: “textualidad, discurso, inscripción y erección de un acto que espacializa y descontextualiza la palabra, desarticulación de la función lógico-referencial del lenguaje.” (“G.G. o la desarticulación...” 42).

Para este crítico, el empleo del lenguaje y la ambigüedad espacio/temporal empleados por la autora han inducido a muchos a calificar su obra como absurdistas, y

por otra parte, teniendo en cuenta el significado, la relación entre los personajes, como teatro de la crueldad; pero afirma que ambos niveles “están determinados por una práctica escritural¹ que se teje a partir del contexto social desde donde escribe Gambaro y no de una estética que es asumida como práctica escritural” (“G.G. o la desarticulación...” 45).

Ser parte del *contexto social* donde se inscriben las piezas es fundamental para una adecuada descodificación de los intertextos socio-históricos y afirma que las interpretaciones “europeizantes” se deben a no reconocer esos intertextos y a la imposibilidad de decodificarlos en relación con su contexto social. Según de Toro, el teatro de Gambaro es una suerte de espejo grotesco deformado de nuestra sociedad, donde al mirarse produce horror y quizás por ello la crítica argentina y cierto tipo de público, rechazó duramente su teatro.

Stella Maris Martini en sus artículos: “La ‘comedia humana’ según Gambaro” y “El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Griselda Gambaro” afirma que la doble ambigüedad marca los textos de la dramaturga; por un lado sus obras construyen un universo contradictorio que roza la perversión y se desplaza entre lo cómico y lo trágico para poner en juego la relación dialéctica entre la víctima y el victimario; desde el equívoco, las situaciones se contradicen, también el discurso, y la inclusión de refranes, frases hechas y canciones acentúan grotescamente la tragicidad de algunos momentos. Por otra parte, considera que esa duplicidad hábilmente estructurada

¹ Dice Fernando de Toro en *Semiótica del teatro*: “Empleamos el término de escritora para incluir no sólo al autor del texto sino también al director y a los practicantes de la escena...” (70) alcance abarcativo del término al considerar que todos realizan un trabajo de reescritura del texto, a la vez dramático y espectacular.

contradice el esquematismo de la propuesta de tomar conciencia de la situación de dominación y revertirla.

En ese sentido, en el segundo de los artículos, orienta su análisis de la relación víctima-victimario en el teatro de Gambaro, ejemplificando con las siguientes obras: *Puesta en claro*, *Las paredes*, *El campo*, *Real envido*, *Dar la vuelta*, *El despojamiento*, *Decir sí*, *La malasangre* y *Del sol naciente*.

A modo de conclusión, esta crítica señala los siguientes rasgos que caracterizan la dramática de Gambaro: la producción dramática que apuesta a la denuncia de la situación incompleta del hombre, el enunciado ejemplar de una verdad sintetizada en lucha, honestidad y libertad a fin de promover al individuo y, “en una vuelta de tuerca que la emparenta con nuestras raíces teatrales, es una dramática que, en algunos momentos, a partir de la elaboración de las frustraciones individuales, las propuestas inverosímiles y los claroscuros oprimientes, trabajados indudablemente desde la tragicomicidad, avanza por la senda del grotesco discepoliano” (“La ‘comedia humana’...” 39).

En su ensayo *El neogrotesco argentino*, escrito en el año 1994, Ileana Azor incluye el análisis de tres piezas de Griselda Gambaro: *Información para extranjeros*, *Puesta en claro* y *La malasangre*, las que junto a obras de Roberto Cossa, incorpora en lo que denomina proyectos del “neogrotesco porteño”.

Al referirse al neogrotesco, expresa que a diferencia del “grotesco criollo”, no es posible reconocer una imagen unitaria del mismo debido a la ausencia de un patrón común, a la diversificación de variables que no se reiteran en las creaciones del período y al extremo personalismo artístico. Afirma que se trata de una variación genérica y no

de una categoría teatral, que se manifiesta de manera integral en obras teatrales, y proyecta alguno de sus rasgos en otras, como el drama histórico o la comedia.

Como *modo genérico* en teatro, es decir, en su manifestación más pura, conforma un tipo de pieza tragicómica, donde los personajes, el lenguaje verbal, las situaciones dramáticas y el humor establecen cierto parentesco con el modelo del “grotesco criollo”. Afirma que lo más interesante del neogrotesco es su resistencia a la norma, su escurridiza pluralidad y la riqueza de sus expresiones actuales.

Desde su lugar de crítica cubana interpreta que el neogrotesco aporta un matiz muy especial al discurso dramático actualizando una visión del mundo con el *modo* peculiar de expresarse que tienen los argentinos y sobre todo los porteños, a partir de una célula básica donde prevalece el juego con el humor y la sátira, ensombrecidos por toques trágicos que pueden llegar a lo macabro. Por lo dicho, insiste en la denominación de “neogrotesco porteño” ya que en su investigación no ha encontrado recreaciones del modelo en piezas escritas fuera de la capital argentina. Más próximo a la concepción de estilo de una época y de una comunidad humana, señala que el neogrotesco no llega a constituir un canon; pertenece al sistema textual y espectacular del teatro argentino actual como un corpus diferenciado, reconocible, pero que ha flexibilizado enormemente sus posibilidades expresivas. La visión del mundo que ofrece es generalmente cerrada, oclusiva, mucho más que la de los “grotescos criollos”, pero el propósito continúa siendo el mismo: se ficcionalizan sensaciones, imágenes, interrogantes; no se pretenden dar respuestas ni soluciones. El discurso dramático grotesco ha explorado recursos, vías de experimentación, abarcando casi todos los temas que cubren el rango de preocupaciones del hombre de Buenos Aires y en su

búsqueda conceptual y expresiva ha logrado elaborar textos realmente universales. Pero su modelo genérico, enriquecido y transformado, perpetúa formas de enfrentar inquietudes y continúa el proyecto de incidir sobre los mismos planos de la obra artística: distorsión de la palabra, de la imagen, de la risa, demostrando, sobre todo, que en ese mundo no hay salidas, si se enfrenta como se lo ha hecho hasta ese entonces. Por lo tanto, afirma que no es la cancelación de toda vía, sino la anagnórisis del climax que una crisis del pensamiento y una forma de ser ha llevado al hombre.

En este sentido, la proyección ideológica de los neogrotescos replantea el modelo original, porque hay un doble cuestionamiento. Si los “grotescos criollos” invalidaban *la máscara*, los neogrotescos parodian también *el rostro*, que en muchos casos lo componen relaciones o roles instituidos por el ordenamiento social.

Del análisis de las obras de Gambaro, concluye que el enrarecimiento provocado al reforzar pautas cotidianas de conducta hacia situaciones exasperadas, sería el rasgo estilístico fundamental que vincula las piezas producidas en los periodos comprendidos entre los años 1971-1973 y 1985-1986 con el neogrotesco; ese efecto surge, generalmente, a partir del contraste entre la comicidad lograda mediante el juego de palabras y lo angustioso de las situaciones presentadas; así, mediante un humor que automatiza las palabras en un juego permanente, y con la presencia de anacronismos, provoca por lo general la incoherencia de las situaciones dramáticas.

En las piezas que introducen el neogrotesco como un rasgo estilístico dentro de un módulo genérico diferente, la apropiación de esos componentes gravita sobre el contexto general de las obras y se particulariza en algunos personajes. El personaje condensa en estos textos el concepto de fracaso, ridículo, comicidad trágica, las

ilusiones perdidas; a partir de él se matiza el lenguaje y el humor de una secuencia determinada, pero en él se resume la presencia del estilo.

Afirma que tanto Cossa como Gambaro proponen un acercamiento temático amplio que trasciende el tópico inmigratorio y de crisis familiar del *grotesco criollo*, para inscribirse en un plano que universaliza el debate de las relaciones humanas, los vínculos de sujeción, poder y sometimiento y la reacción frente a ellos. “Creo que el grotesco por su esencia paródica, crítica y desestabilizadora es un estilo de alta funcionalidad en el mundo contemporáneo argentino y latinoamericano”, concluye Azor (178).

En el año 2007, se publica *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, de Susana Tarantuviez, obra que cumple con la importancia de estudiar toda la producción dramática de Gambaro publicada hasta el año 2003. A la crítica le interesa presentar la poética de la escritora, es decir el conjunto de las elecciones realizadas por ella en la composición de su obra. En el Capítulo III, “La producción dramática de Griselda Gambaro” incluye el apartado 2. “Elecciones estilísticas: el polifacético ‘absurdo gambariano’” del que depende el sub-apartado 2.3. “Relaciones de Gambaro con el grotesco”. Hace un recorrido por críticos que estudian el grotesco en las obras de nuestra dramaturga, hasta concluir que “la influencia del grotesco en Gambaro, sin dejar de estar presente, sobre todo en los rasgos icónicos y caracterológicos de muchos de los personajes que pueblan sus obras, no tiene la magnitud suficiente como para adscribir su teatro a un “neogrotesco” proveniente de la reelaboración del grotesco argentino de principios del siglo XX” (222).

Capítulo 3

PRECISIONES SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO Y SU ABORDAJE TEÓRICO - METODOLÓGICO

3.1 – Algunas consideraciones sobre el texto dramático

La particularidad del texto dramático nos exige referirnos, aunque sea brevemente, a este tipo de texto. Escrito, generalmente, para ser representado, ha generado discusiones sobre la validez de un análisis textual; nosotros, adoptando la propuesta teórica que ofrece Juan Villegas, consideramos que el texto dramático es un texto literario en el que la confluencia de dos tipos de discurso ofrece la virtualidad teatral; dice el autor en *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*:

...el texto dramático es literatura –creación del lenguaje– y como tal debe ser leído e interpretado, en cuanto a lo que es y como un fin en sí. [...] posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral –posibilidad de representarse– y que no se advierten en otros géneros literarios. [...] Los mismos elementos singularizadores de lo teatral manifiestan su presencia en el texto dramático no en cuanto a su materialidad sino como integrados en un mundo que se configura en la imaginación del lector –el destinatario– fundado exclusivamente en signos lingüísticos (6).

Desde esta perspectiva, debemos considerar dos clases de discurso: el dramático, que es apelativo y se realiza en el diálogo de los personajes, y el del dramaturgo ficticio que tiene a su cargo las acotaciones, la caracterización de los personajes, la descripción del mundo físico, la enunciación ideológica de comportamientos, etc. Le cabe al lector a partir de la interpretación de ambos discursos, imaginar la representación que el texto

dramático propone; desde este lugar es que en nuestro análisis nos referiremos al destinatario como lector/espectador ya que consideramos que un lector competente de obras dramáticas hace posible en su imaginación la representación virtual que el texto por sus características le ofrece.

La escritura dramática de Griselda Gambaro nace de la conciencia de esa dualidad; en este sentido la autora afirma:

El teatro tiene una doble vertiente: debe ser válido como literatura dramática y, a la vez, como hipótesis teatral. [...] El escenario impone reglas bastante rigurosas. Por ejemplo conocer los tiempos, porque una representación teatral tiene un tiempo determinado y un espacio preciso. El texto va a tener cuerpos y voces, un lenguaje fónico y mímico. Una de las condiciones básicas para escribir dramaturgia es saber visualizar la corporeidad de ese fenómeno que produce la escritura dramática. El autor es todos los personajes a los que mira moverse en el escenario y tiene todos los tonos de las voces de esos personajes. [...] Desde luego, esto establece una diferencia en la escritura. (en Roffe 124).

En síntesis, Villegas distingue entre obra dramática y obra teatral. La primera presenta un mundo ficcional creado por el lenguaje, se constituye por lo tanto en un objeto en sí mismo, al igual que los textos literarios correspondientes a otros géneros. La particularidad que ofrece el discurso del dramaturgo ficticio que plantea la posibilidad de representación en un escenario real, ubica a la obra dramática en la eventualidad de ser una obra teatral, “en consecuencia, supone la comprensión de la intertextualidad como sucede en los otros géneros literarios y además, la contextualización teatral que proviene de la virtualidad teatral del texto dramático.” (*Nueva interpretación* 17).

El propósito de este trabajo, entonces, es ofrecer nuestra interpretación de la ironía y lo grotesco en las obras dramáticas incluidas en el corpus, las que estudiamos como obras literarias desde el enfoque teórico-metodológico que abordaremos a continuación.



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

3. 2 – Corpus²

<i>Las paredes</i> (1963)	<i>El viaje a Bahía Blanca</i> (1974)
<i>El desatino</i> (1965)	<i>El despojamiento</i> (1974)
<i>Los siameses</i> (1965)	<i>Decir sí</i> (1974)
<i>Viaje de invierno</i> (1965)	<i>Puesta en claro</i> (1974)
<i>El campo</i> (1967)	<i>Sucede lo que pasa</i> (1975)
<i>Nada que ver</i> (1970)	<i>Real envido</i> (1980)
<i>Nosferatu</i> (1970)	<i>La malasangre</i> (1981)
<i>Cuatro ejercicios para actrices</i> (1970)	<i>Del sol naciente</i> (1984)
<i>Acuerdo para cambiar de casa</i> (1971)	<i>Antígona furiosa</i> (1986)
<i>Sólo un aspecto</i> (1971)	<i>Morgan</i> (1989)
<i>La gracia</i> (1971)	<i>Desafiar al destino</i> (1990)
<i>El miedo</i> (1972)	<i>Penas sin importancia</i> (1990)
<i>Dar la vuelta</i> (1972/73)	<i>Atando cabos</i> (1991)
<i>Información para extranjeros</i> (1973)	<i>La casa sin sosiego</i> (1991)
<i>El nombre</i> (1974)	<i>Es necesario entender un poco</i> (1994)

² Se consigna entre paréntesis, el año en que fue escrita cada obra.

3. 3 – Marco teórico – metodológico

Planteamos como problema de nuestra investigación, el estudio de la ironía en las obras dramáticas de Griselda Gambaro, escritas durante las décadas del 60, 70, 80 y 90.

Cabe, entonces, preguntarnos qué es la ironía... mucho se ha escrito sobre el tema y cada crítico aporta sus criterios para definir este concepto particular y muy complejo. Elusiva por naturaleza, la ironía suele confundirse con la mentira, el cinismo, la hipocresía o la falsedad. Especialistas de diversas disciplinas que se han ocupado de su estudio y análisis han elaborado sus propias conclusiones; entre las definiciones antiguas y modernas predomina la concepción de la ironía como *antífrasis* o inversión semántica; algunas también hacen referencia a los fines, principalmente al de burlarse de alguien o de algo; otras, al carácter paradójico y esquivo de la alteración irónica, a las ventajas que ofrece para sortear las dificultades de las expresiones directas y a su parentesco con lo cómico.

Muchos son los críticos y escritores que conciben la ironía como una de las características más importantes de la literatura moderna; por ejemplo, señalan sobre esta literatura el modo de interpelar al lector mediante la ironía, para que participe activamente en un juego de complicidades mutuas al momento de darle sentido a la concepción del mundo ofrecida en el texto. Las expresiones de Pere Ballart son esclarecedoras al respecto:

...no es necesario darle muchas vueltas al asunto para comprender que la ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso

[...]. Desde una perspectiva intelectual, si algo caracteriza a nuestro tiempo es la pérdida del sentido unívoco de lo real; la complejidad de nuestro mundo, las contradicciones, a menudo cruentas, entre las palabras y los hechos, abonan el que la literatura, por su excepcional capacidad mimética con respecto a las demás artes, se haya hecho eco como ninguna otra de la alienación, la distorsión, el absurdo que asedian a diario al conjunto de los hombres. (23-24).

En síntesis, la ironía ha sido definida y utilizada de diversos modos y con diferentes intenciones.

Como resultado de la amplia indagación bibliográfica realizada sobre aspectos teóricos relacionados con esta temática³, optamos por el concepto de figuración irónica para construir el entramado teórico que sustenta el análisis y la interpretación de los textos, ya que la figuración irónica por su sentido ampliado, supera los límites antifrásticos y puede incluir desde largos fragmentos hasta una obra completa. En el análisis concreto de la obra dramática de Griselda Gambaro comprobamos que la dramaturga utiliza la ironía sobre todo en este segundo sentido.

Para efectuar este estudio hemos recurrido, principalmente, a la obra de uno de los teóricos mencionados que nos resultó de gran interés por la forma en que aborda la temática, nos referimos a *Eironeia. La figuración irónica en el discurso moderno*, escrita por Pere Ballart; el texto ofrece un minucioso estudio del autor, quien lleva a cabo un repaso histórico del concepto, recupera los aportes de las distintas teorías, analiza las diversas perspectivas de su interpretación (ética, retórica y estética), explica

³ Abundantes ensayos teóricos definen y abordan las particularidades y características esenciales de la ironía. Citamos algunos de los autores incluidos en la bibliografía que se ocuparon específicamente del tema: Pere Ballart, Wayne Booth, Peter Roster Jr., Patrice Pavis, Richard Rorty, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Linda Hutcheon, Víctor Bravo.

sus componentes básicos y propone pautas metodológicas para llevar a cabo una investigación literaria desde esta tendencia.

Lo sugerente del análisis histórico realizado por Ballart, tanto del concepto como de su puesta en práctica, es la distinción entre una ironía concebida como recurso retórico para confundir al contrario y otra que da cuenta de una actitud frente a la razón y a la realidad. Es decir, una se circunscribe al enunciado y otra muestra una concepción del mundo y diversas maneras de acercarse a él.

La segunda opción mencionada lleva al crítico a definir la ironía como *figuración*, con el convencimiento de que este término hace mayor justicia a algunos pormenores del concepto. Explica que derivado de *figura*, el término es fiel al origen de la ironía como forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento⁴, al tiempo que el carácter de la palabra *figuración*, más abstracto y menos modular que el de *figura*, indica la mayor flexibilidad del fenómeno, su licencia para rebasar los estrechos lindes del tropo. Agrega, además, que la *figuración* tiene las connotaciones de simulación y fingimiento que la ironía efectivamente posee, y designa a la vez la acción y el efecto de producir unos enunciados con ese valor. El crítico remarca lo particularmente significativo del último detalle ya que permite incluir en un solo término las diversas vertientes del fenómeno: la intención que lleva a un ironista a disponer unas palabras o unos hechos conforme a una incongruencia organizada, su

⁴ En la retórica clásica, Quintiliano sitúa el concepto de ironía entre las figuras del pensamiento: "en la forma figurada de la ironía, toda la intención está encubierta, siendo el disfraz más aparente que expreso. En el tropo la oposición es sólo verbal; en la figura, el pensamiento y a veces toda la exposición de la causa están en oposición con el lenguaje y el tono de voz adoptados" (Ballart 57). Este comentario es decisivo para comprender la ironía en su dimensión más amplia puesto que ya no sólo se concibe como un enunciado con ciertas características, sino que es posible hablar de ella como modo de discurso que puede permear toda una obra o extensos pasajes de la misma.